

### Archivo de lo que queda: Escombros

Luciana Báez Escobar, María Eugenia Bifaretti, Julián Facundo Duarte  
Nimio (N.º 4), pp. 3-11, septiembre 2017  
ISSN 2469-1879  
<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/nimio>  
Facultad de Bellas Artes  
Universidad Nacional de La Plata

DE ALUMNOS

# ARCHIVO DE LO QUE QUEDA: ESCOMBROS

## ARCHIVE OF WHAT REMAINS: ESCOMBROS

Luciana Báez Escobar | [lubaez.95@gmail.com](mailto:lubaez.95@gmail.com)

María Eugenia Bifaretti | [meugeniabifa@gmail.com](mailto:meugeniabifa@gmail.com)

Julián Facundo Duarte | [jf.duarte@live.com](mailto:jf.duarte@live.com)

Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Recibido: 11/05/2017 | Aceptado: 19/08/2017

### RESUMEN

En el presente trabajo de investigación se tomará el archivo personal de Héctor Puppo sobre el Grupo Escombros con el fin de dar cuenta de su importancia como dispositivo para la reconstrucción de la historia del grupo a partir del registro material de los acontecimientos, es decir, de sus obras. Se indagará, también, en la dimensión afectiva que se pone en juego desde esta necesidad de materializar las obras y hacerlas perdurar a través del archivo. Asimismo, se buscará la posible tensión existente entre el carácter del acontecimiento y el carácter de su registro. Para abordar estos aspectos, tomaremos los conceptos Michel Foucault en torno al archivo como sistema discursivo.

### PALABRAS CLAVE

Grupo Escombros; archivo; afecto; efímero; fragmento

### ABSTRACT

In the present research we will look into the personal archive of Héctor Puppo regarding the works of Escombros group, in order to make an account of its importance as a device for the reconstruction of the group's history based on the material registry of the events, their artworks. The affective dimension playing a role at the necessity of materializing the works and making them subsist through the archive will also be studied. Also, we will look for the possible tension between the nature of the happenings and the nature of their registry. To give attention to these features we will take Michel Foucault's concepts on archive as a discursive system.

### KEYWORDS

Grupo Escombros; archive; affection; ephemeral; fragment



Esta obra está bajo una  
Licencia Creative Commons  
Atribución-NoComercialSinDerivar  
4.0 Internacional

# PRODUCCIONES DE ALUMNOS

«Como la sociedad a la que pertenecemos, avanzamos sin saber qué nos espera mañana. En medio de todas las dudas posibles tenemos una sola certeza: Escombros existe para exorcizar el miedo. En el mundo de hoy, ese es el sentido de arte.»

Grupo Escombros (1989)

Reunir los fragmentos del acontecer: así se hace presente la historia del grupo Escombros, un colectivo de artistas que nació desde las grietas de una sociedad resquebrajada. En 1988, mientras la Argentina atravesaba una profunda crisis política, económica y social, un grupo de artistas decidió salir a las calles para manifestar aquella situación. Alejándose de los ámbitos artísticos tradicionales, Escombros generó un impacto que lo llevó a posicionarse como uno de los referentes de un arte que toma el espacio social como materialidad plástica y conceptual mediante el uso de técnicas mixtas. El grupo se presentó como «[...] interdisciplinario, integrado por un periodista, un escritor, una pintora, un publicista, dos fotógrafos, una psicóloga y una estudiante de filosofía» (Grupo Escombros, 1988) en una autoría colectiva que buscaba anular las individualidades. En sus prácticas definió la estética de lo crítico, el no-color y la forma rota (Grupo Escombros, 1989), a veces remendada, otras veces descartada y aprovechada en su destrucción, cuestiones que lo caracterizaron en toda su producción. En sus propias palabras:

El material de esas obras somos nosotros mismos. Material inestable y de comportamiento imprevisible, porque a diferencia de la madera, el mármol o el bronce, piensa y siente. Por eso para Escombros el arte es, en cualquier circunstancia, un acto de libertad (Grupo Escombros, 1989).

Esta condición se plasmó desde sus acciones más tempranas mediante de la utilización de un lenguaje que contenía lo perecedero como característica inevitable: *performances*, convocatorias, intervenciones (*Pancartas*, 1988; *Centro Cultural Escombros, arte en las ruinas*, 1989; *La Ciudad del Arte*, 1989; *Mar de banderas*, 1989; *Bicicletas para China*, 1989). En *Pancartas*, obra que inaugura la primera carpeta del archivo y que fue realizada entre julio y noviembre de 1988 en Buenos Aires y en La Plata, vemos el uso del cuerpo, el vestuario y el espacio como únicos recursos materiales [Figura 1].

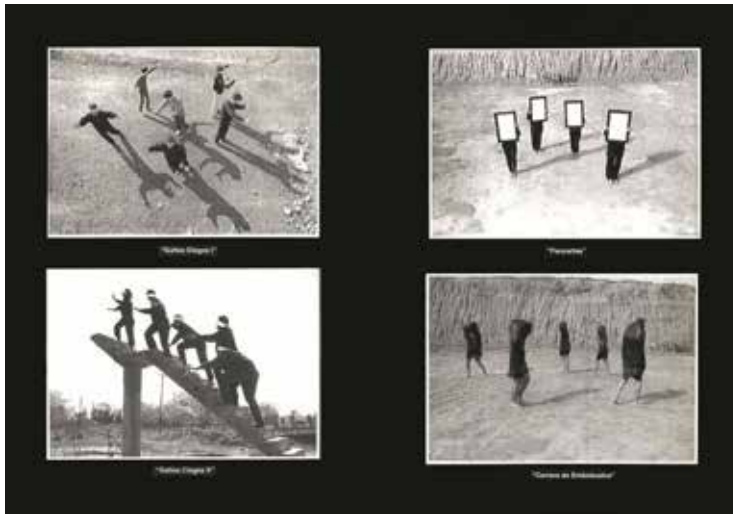


Figura 1. Acciones realizadas para la obra *Pancartas* (1988). Archivo personal Héctor Puppo sobre Grupo Escombros

A partir de considerar lo fugaz de estas producciones nos preguntamos: ¿es posible hacer perdurar la historia de Escombros? La existencia del archivo personal de Héctor Puppo, uno de los fundadores del colectivo, nos lleva a interesarnos por aquella inquietud por preservar lo efímero. Esta surgió desde la primera iniciativa del grupo de comenzar a guardar los registros en ficheros, lo que luego devino en la construcción del archivo. De esta manera, se entiende que el alma máter de esta recopilación descansa en la voluntad de Puppo de sistematizar la cantidad de documentación generada para que no se pierda.

Para dar cuenta de la importancia de este archivo como medio para la reconstrucción de la historia del colectivo en función del registro material de los acontecimientos, es decir, de sus obras, tomaremos las dos primeras carpetas, las cuales presentan las acciones más tempranas de Escombros que, como se dijo anteriormente, eran en su mayoría de carácter efímero. Indagaremos en las particularidades estéticas del archivo sin dejar de lado la tensión que observamos que se genera: por un lado, entre el intento de hacer perdurar obras cuya existencia estaba limitada a un tiempo y a un espacio determinados y, por otro lado, entre el carácter privado del archivo personal y lo público de aquellas acciones. A su vez, tendremos en cuenta la dimensión afectiva que creemos que reviste el acto de archivar por parte del artista, como un deseo de mantener viva aquella memoria en cada reencuentro con los documentos.

## NOCIÓN DE ARCHIVO

Tomaremos la perspectiva desarrollada por Michel Foucault (1979) que concibe al archivo como un sistema discursivo, es decir, el sistema de funcionamiento del modo de actualidad del enunciado, que marca las reglas acerca de lo que se puede decir. Según el autor, el discurso sobre los acontecimientos se encuentra determinado solo por aquellos enunciados presentes en el archivo y se limita a lo que pudo decirse acerca de ellos en esos documentos. Consideraremos, a partir de su carácter efímero, a las obras como acontecimientos y al archivo como el sistema que permite dar cuenta que estas *fueron*; al mismo tiempo que da lugar a que conserven su estatuto de obra. Esto último se produce desde el registro material de aquellas producciones y de sus paratextos, y refleja la intencionalidad de quienes las produjeron, de su proceso de producción y del marco conceptual que rodean a las obras-acontecimientos.

Foucault propone que el archivo «se da por fragmentos, regiones y niveles» (1979: 221), lo que constituye su discontinuidad, una ruptura de lo lineal dada por la superposición de tiempos y de discursos y que, en simultáneo, conforma su carácter polifónico donde ninguno queda favorecido frente al otro. Al respecto, el autor expresa:

El archivo es también lo que hace que todas esas cosas dichas no se amontonen indefinidamente en una multitud amorfa, ni se inscriban tampoco en una linealidad sin ruptura, y no desaparezcan al azar solo de accidentes externos; sino que se agrupen en figuras distintas, se compongan las unas con las otras según relaciones múltiples, se mantengan o se esfumen según regularidades específicas; lo cual hace que no retrocedan al mismo paso que el tiempo (Foucault, 1979: 220).

En relación con esto, observamos que el archivo presenta los acontecimientos-obra mediante un montaje discursivo y temporal múltiple, que «en su totalidad [...] no es descriptible» (Foucault, 1979: 221).

Estas nociones refuerzan el recorte que realizamos al abordar el material y nos conducen a posicionarnos en el enfoque histórico que el autor explicita donde el documento es trabajado y elaborado desde su interior.

## **COLLAGE DE ACONTECIMIENTOS**

En la visita al archivo observamos que, si bien a primera vista las carpetas respetan un orden cronológico general y en su interior las obras aparecen ordenadas también con ese criterio, el material que contienen no se articula de forma estrictamente lineal: los enunciados se agrupan en torno a las obras, y allí conviven fotografías de los sucesos con artículos escritos en diferentes fechas, manifiestos y convocatorias públicas. De esta manera, el encuentro con el acontecimiento no está condicionado por un orden cronológico, ya que se puede abordar de manera aleatoria, sin necesidad de seguir el orden temporal en el que sucedieron las obras. Este tipo de construcción, tal como señala Anna María Guasch en referencia al modelo del *Atlas Mnemosyne*, de Aby Warburg, un archivo visual no lineal sobre la historia del arte, ofrece a quien se acerque al archivo la posibilidad de reordenar la historia del grupo reconstituyéndola mentalmente según su propia percepción de los enunciados (Guasch, 2011). Esta polisemia se ve reforzada por el carácter visual del procedimiento de confección del archivo, análogo a la técnica del collage que permite tanto el rigor documental en el orden del material como una búsqueda estética tendiente a denotar el alejamiento deliberado de una jerarquía rígida en el material incluido. Asimismo, se produce una superposición de tiempos donde el antes (bocetos, croquis, cartas de convocatoria), el durante (fotografías, material gráfico repartido en las obras, manifiestos) y el después de las obras (reseñas y notas periodísticas) conviven en un mismo espacio y generan un discurso heterogéneo y discontinuo.

Los distintos documentos se encuentran dentro de folios separados por portadas negras que especifican título, lugar y año de realización de cada obra. Si bien hay algunas fotografías a color, la mayoría de los elementos aparecen en blanco y negro y conforman una impronta que remite a la gráfica periodística, a la fotocopia y a lo reproducible. En otras palabras, a la reunión caótica de fragmentos y a la rotura; un tipo de construcción plástica que se asemeja a la de las producciones del grupo [Figura 2]. Es importante reparar en los distintos grados de visualidad que el orden del archivo y el montaje de los distintos elementos inauguran. Como se dijo anteriormente, el archivo presenta la separación por carpetas, lo que constituiría un primer grado, luego las portadas referidas a cada obra y en un tercer momento, la yuxtaposición y la superposición de los documentos, instancia que permite un recorrido rizomático librado a la subjetividad de quien se disponga a interactuar con él [Figura 3].

# PRODUCCIONES DE ALUMNOS

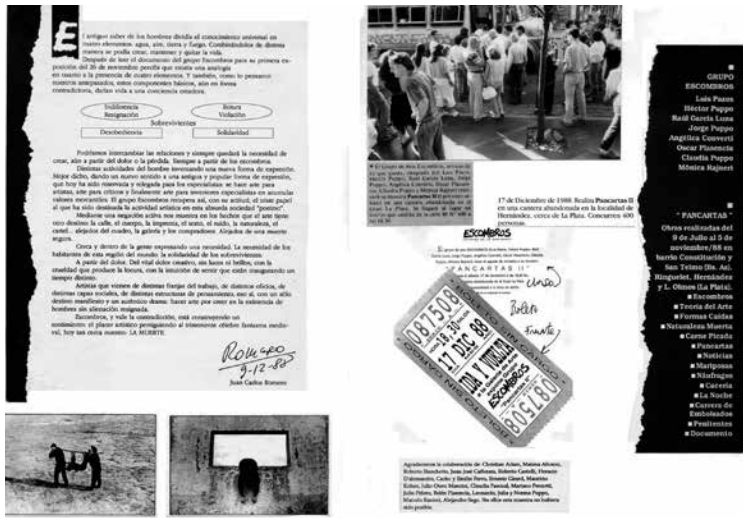


Figura 2. Archivo personal de Héctor Puppo sobre Grupo Escombros, versión digitalizada



Figura 3. Archivo personal de Héctor Puppo sobre Grupo Escombros, versión digitalizada

Los documentos que presenta el archivo son fotográficos y escritos y, así, quedan relegados los registros audiovisuales y sonoros, como las entrevistas en programas de televisión y de radio. Aunque estas sean mencionadas especificando

dónde y cuándo se llevaron a cabo, el registro de lo que allí se dijo no está presente. En nuestra entrevista con Héctor Puppo (Baez, Bifaretti, Duarte, 2016) el artista comentó que, por falta de recursos, muchos de los audios no pudieron ser incorporados al archivo, al igual que cierto material audiovisual que nunca fue grabado o se perdió y resulta, por tanto, irrecuperable. Según Puppo, otros elementos faltantes en el archivo son muchos de los registros de las obras realizadas en el ámbito internacional y sus repercusiones.

## PERSEGUIR LA PRESENCIA DE LO EFÍMERO

Nuestro encuentro con el archivo se realizó en el marco de la cátedra Teoría de la Historia (Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata) en el año 2016. El contacto con el artista en su casa-estudio, lugar donde se encuentra el archivo junto con algunas de sus producciones, nos permitió experimentar un mayor acercamiento con Puppo, quien pudo contarnos acerca del archivo y sus orígenes y destacó el trabajo de Natalia Matewecki en su organización, así como del grupo, sus devenires y motivaciones con relación al contexto de crisis sociopolítica en el que surgió.

Al decidir el recorte con el que íbamos a trabajar nos encontramos con la falta de las dos primeras carpetas del archivo que, según Héctor Puppo, estaban siendo utilizadas en otra investigación, pero fueron prestadas a una institución. Como nuestra intención era hacer foco en los inicios del archivo, estas resultaban fundamentales. Frente a esto, Puppo consiguió la digitalización de aquella parte del archivo, aunque en la entrevista aclaró su preocupación por la falta de estas carpetas e hizo hincapié en la inquietud personal de preservar los documentos originales y tangibles. Esta preocupación deja ver la importancia afectiva que reviste la conservación para el artista, dado que es a partir del anclaje material que él puede revivir esas memorias y hacer perdurar las obras.

Si bien lo presentado son vestigios de los acontecimientos de las obras, escombros de los escombros, la estructura del archivo no parece mostrar este carácter, sino que, a través de la organización, la sistematización y el resguardo de los documentos, estos terminan erigiéndose como monumentos (Foucault, 1979). Un rasgo que puede representar esto último es el hecho de que el archivo está conformado por fragmentos que en un momento fueron reproducidos masivamente (recortes de diario, folletos, fotografías, etcétera) y ahora, al estar aislados y situados en otro contexto, se constituyen como únicos. Al mismo tiempo, es un archivo personal y privado. Estas características se contradicen, de alguna manera, con el carácter mismo del grupo: el atenerse a los vertiginosos cambios de su tiempo, a lo que *ha quedado*, a lo efímero, al espíritu de lo colectivo, lo público y lo anónimo.

Sin embargo, entendemos la relevancia que el acto de archivar posee al dejar registrado aquel impacto que el arte de acción tuvo en un contexto político y social determinado que generó, así, una memoria social que no sería posible sin él. Respecto a esto, es importante aclarar que Puppo es consciente de las deficiencias del archivo en cuanto a que no se pudieron rescatar ciertos registros por el hecho de que no se proyectó el archivar desde el primer momento, sino que surgió a medida que el colectivo fue avanzando en su producción. El problema se hace presente en obras que implicaban acciones en espacios específicos (performances, instalaciones, acciones comunitarias y multidisciplinares); y aunque los posibles registros audiovisuales y testimoniales, que según Puppo existieron pero nunca fueron incorporados al archivo, no hubieran tampoco constituido las obras en sí, sino solo otra representación de las mismas, estos podrían haber contribuido a ampliar la noción sobre las producciones. Muchos aspectos de las obras y sus anécdotas quedan solo en las memorias de quienes estuvieron ahí, en el recuerdo, y no existe un anclaje material que permita documentar aquellos acontecimientos.

Creemos que el archivo permite la reconstrucción de la historia del grupo a partir de lo que pudo ser dicho de las obras y que es esto lo que habilita su actualidad. Entendemos que, si bien es posible encontrar otras fuentes por fuera del archivo, éste es el que realmente ubica al *acontecimiento-obra* en el devenir histórico como un singular registro material de los mismos. Asimismo, no dejamos de observar una tensión entre la primera voluntad de que las obras sean efímeras y públicas y el hecho de que posteriormente se haya construido el archivo, de carácter perdurable y privado. Respecto a lo personal, el archivo constituye para el artista la única referencia material de un pasado que no quiere dejar morir, un depósito de memoria que se reactiva en cada visita y en cada entrevista y que, de otra forma, sería inaccesible. La dimensión afectiva resulta de esta manera, voluntaria o involuntariamente, un eje central en la propuesta del archivo como presencia perdurable del trabajo realizado por el Grupo Escombros.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Báez Escobar, Luciana; Bifaretti, Ma. Eugenia; Duarte, Julián (2016). *Entrevista a Héctor Puppo*. La Plata. Puede pedirse a <lubaez.95@gmail.com>; <meugeniabi-fa@gmail.com>; <jf.duarte@live.com>.

Foucault, Michel (1979). «Capítulo V: El a priori histórico y el archivo». En *La arqueología del saber* (pp. 214-227). México: Siglo veintiuno.

Guasch, Anna María (2011). *Arte y archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid: Akal.



## REFERENCIA ELECTRÓNICA

Grupo Escombros (1989). *Manifiesto Estética de lo roto* [en línea]. Consultado el 27 de noviembre de 2016 en <<http://www.grupoescombros.com.ar/imgs/publicaciones/manifiestos/laestheticadeloroto.html>>.